НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН

ОТ МОЛЬБЕРТА К МАШИНЕ

ИЗД. „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ"
МОСКВА
1923

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“

при Ц. К. Всероссийского Союза работников просвещения.

ПРАВЛЕНИЕ: Москва, Леонтьевский, 4.

РОЗНИЧНЫЙ МАГАЗИН: Моховая, 24, „Работник Просвещения“.

ЗАКР. ОПТОВЫЙ СКЛАД: Арбат, 4, „Культура“.

ИЗДАНИЯ „РАБОТНИКА ПРОСВЕЩЕНИЯ“.

I. Общие вопросы просвещения.

Луначарский, Проблемы народного образования (печатается).
Бакушинский, Художественное творчество и воспитание . ц. — р. 25 к.
Корнилов и Рыбников, Детство и юность. . . . . „ — „ 50 „
Джонсон, Игры и забавы . . . . . „ — „ 25 „
Иорданский, Основы и практика социального воспитания . „ 1 „ — „
Лозовский, Французский народный учитель . . . . . „ — „ 25 „
Монтессори, Самовоспитание и самообучение в нач. школе „ 1 „ 20 „
Натали, Вопросы школьного естествознания . . . . . „ — „ 50 „
Нечаев, Психологич. основы библиотечного дела . . . . . „ — „ 10 „
Рождественский, Школа рабочих подростков . . . . . „ — „ 10 „
Попова, Школа жизни . . . . . „ — „ 50 „
Рыбников, Центральн. Педог. Институт . . . . . „ — „ 20 „
Блонский, Педагогика . . . . . „ — „ 80 „
Львов, Иллюстративные вечера . . . . . „ 1 „ 25 „
Пинкевич, Педагогика (печатается).
Зеленко, Внешкольная работа учителя (печатается).
Блонский, Азбука труда. 2-е изд. . . . . „ — „ 35 „
Рыбников, Детские игрушки (печатается).

II. Дошкольное воспитание.

Кричевская, Практическое руководство по воспитанию детей. „ — „ 30 „
Корнилов, Рыбников и др. Современный ребенок . . . . . „ — „ 50 „

III. Методическая литература.

Жаворонков, Обществоведение и история в школе . . . . „ — „ 50 „
Львов, Основы и методы просветительной работы . . . . „ — „ — „
Ланков, Устный счет . . . . . „ — „ 25 „
Лай, Первый год обучения арифметике . . . . . „ — „ 30 „
Шмейль, Методика естествознания . . . . . „ — „ 50 „
Афанасьев, Методика родного языка в трудовой школе. 2-е изд. (печатается).
Жаворонков, От мотыги к трактору. 2-е изд. . . . . „ — 50 „
Корнилов, Рыбников, Простейшие психологические опыты в школе . . . . . „ — „ 50 „
Монтессори, Руководство к моему методу (печатается).

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН

ОТ МОЛЬБЕРТА К МАШИНЕ

Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ“
Москва—1923

ОБЛОЖКА РАБОТЫ ХУДОЖНИЦЫ
А. Ф. СОФРОНОВОЙ.

Главлит № 9282. Москва. Тираж 2.000 экз.

Типография „ГУДОК“, улица Станкевича, 7.

Всем

мастерам будущего

посвящаю

этот очерк.

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/otmolbertakmashi00tara

I. Диагноз.

Вся художественная жизнь Европы за последние десятилетия протекла под знаком «кризис искусства». Когда, лет шестьдесят тому назад, на парижских вернисажах впервые появились полотна Мане, вызвавшие целую революцию в художественной среде тогдашнего Парижа,—из фундамента живописи был вынут первый камень. И все последующее развитие живописных форм, в котором еще недавно мы склонны были видеть прогрессивный процесс совершенствования этих форм, теперь, сквозь призму самых последних лет, воспринимается нами, с одной стороны, как неуклонное разложение целостного живописного организма на составляющие его элементы, а с другой,—как постепенное вырождение живописи, как типической формы искусства.

II. Освобождение живописи от литературности и иллюзионизма.

Французские импрессионисты были первыми революционерами в живописи, освободившими ее от сковывающих пут натуралистических тенденций и направившими ее течение по новому руслу. Они первые поставили работу над формой во главу угла мастерства художника. Но их работа была параллельно направлена также и к тому, чтобы освободить живопись от идеологического и сюжетного содержания, от того «литературного рассказа», который довлел обычно в полотнах старой живописи над формой. «Nature morte», лишенный этой «литературности» в сюжете, сменил у современных живописцев сложную идеологию классиков и заманчивый анекдот натуралистов. Можно сказать, что «насыщенность» полотна живописным содержанием была обратно пропорциональна содержанию сюжетному.

Эта тенденция характерна не только для зрительного искусства, но она типична и для других видов современного художественного творчества. Так, поэзия, пройдя путь от слова-смысла

к слову-звуку, на смену «идеологии» и «настроению» выдвинула на первый план культ внешней структуры стиха сначала в символизме, потом в футуризме, акмеизме и имажинизме. Театр оставляет попытки реалистических и психологических интерпретаций действительной жизни и сосредоточивает свои искания в плоскости формальных законов сцены. Музыка, в сущности никогда не бывшая порабощенной всецело натурализмом и преобладанием сюжета («программы»), идет все дальше в разработке законов ритма и композиции.

Но формальные задачи, поставленные отныне искусством, лишь частично имели в виду раскрепощение произведения от сюжета. Они были направлены на чисто-профессиональную разработку материальных элементов, присущих форме каждого рода искусства, в которых современный художник видел единственно неоспоримые основы произведения, подлежащие творческому оформлению. В живописи на ряду с постепенным исчезновением сюжета и всех привходящих элементов, не вытекающих из материальной структуры произведения, уже резко обозначилась борьба живописца со всякого рода иллюзионистическими элементами в построении плоскостных форм. Еще в расцвет импрессионизма, этого иллюзионистического течения по преимуществу, возникла реакция ему в его же недрах в лице Сезанна, поставившего цветовой колорит выше светового иллюзионизма, основной задачи импрессионистов. И уж с Сезанна живописец все внимание начинает сосредоточивать на материально-реальной структуре полотна, т.-е. на цвете, фактуре, конструкции и на самом материале.

И вот с полотен современных молодых мастеров, резко порвавших с натуралистическими, символическими, эклектическими и т. п. тенденциями и разрабатывающих прежде всего профессионально-техническую сторону живописи, начинают исчезать такие иллюзионистические элементы, как свет, перспектива, движение, пространство и пр., или же получать совершенно новую трактовку. Так, напр., проблема пространства, которую в старой, натуралистической живописи художник решал посредством перспективных и световых иллюзий, современным живописцем сводится к материально-реальным проблемам цвета, линии, композиции и об'ему, разрешаемому уже не иллюзионистически, а посредством плоскостного построения поверхностей больших и малых тел.

III. Путь к реализму.

Двигаясь от иллюзионистической изобразительности к реалистической конструктивности и постепенно освобождаясь от всех привносимых извне элементов, не обусловленных особенностями плоскости, как исходного момента формы живописной вещи, русская живопись прошла целый ряд этапов, вполне оригинальных и часто совершенно независимых от западно-европейского влияния. Быстро перейдя от Сезанна к предметному кубизму [1]), русская живопись разветвилась на ряд течений, об'единенных все же общим направлением. Среди них должны быть отмечены беспредметный кубизм [2]), супрематизм [3]) и конструктивизм [4]). Основным стимулом творческих устремлений в этих течениях является *реализм,* который в эпохи под'ема художественной жизни всегда был здоровым ядром, оплодотворявшим жизнь искусства, засоренную эклектическими веяниями.

Понятие «реализм» я употребляю в самом широком смысле и отнюдь не отождествляю его с натурализмом, являющимся одним из видов реализма и притом самым примитивным и наивным по выражению. Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения. Не копирование действительности стало отныне мотивом реалистиче-

---

[1]) Альтман (имею в виду его ранние работы, ибо впоследствии он ушел от предметности), Шевченко, Грищенко, Н. Гончарова (в некоторых работах), Удальцова, М. Соколов (1916 г.).

[2]) Попова Л. (1914—16 г.), Веснин, Моргунов.

[3]) Малевич, Розанова, Лисицкий.

[4]) Татлин, Медунецкий, Стенберг Г. и В., Родченко, Степанова, Лавинский, Л. Попова, Иогансон, М. Соколов и др.

Имена Штернберга, Бруни, Бубновой, Бабичева, М. Ларионова, Экстер, Пальмова, Карева, М. Соколова, А. Софроновой и др., не укладывающиеся в определенные русла, нельзя не упомянуть, говоря о „левом" крыле русского искусства.

Все перечисленные художники, пройдя целый ряд этапов, не дают, однако, возможности с точностью определить их место в целом ряде меняющихся группировок. Творчеству современных живописцев (да и не только живописцев) присуща огромная амплитуда качания творческого маятника. В то время как лицо прежнего художника обычно вырисовывалось еще в ранних его работах и со временем лишь оформлялось в своих чертах (таковы почти все живописцы до импрессионистов), современники поражают резкими колебаниями и скачками в своем творчестве. Приведу наиболее общеизвестный и характерный пример, указав на Пикассо, начавшего с импрессионизма, прошедшего путь кубизма и беспредметничества и теперь работающего как нео-классик.

ских устремлений (как это было у натуралистов), но, напротив, действительность перестает быть в каких бы то ни было отношениях стимулом творчества. Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается, как сознание *подлинной* вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности [1]). Если под углом зрения этого подлинного реализма мы взглянем на вещи современных беспредметников [2]), то увидим, что они по форме и материалу так же далеки от вещей утилитарных, как и произведения старого искусства. В них материалы (краски) и форма (плоскость полотна с ее двухмерностью) неизбежно создают условность, искусственность, т.-е. не подлинность, а лишь проекционность формы художественного произведения. Поэтому логически вполне обоснованным на пути искания реалистических форм в искусстве был переход живописца от плоскости полотна к контр-рельефу.

IV. Выход из плоскости.

Художник бросает кисть и палитру с искусственными красками и начинает работать над подлинными материалами (стекло, дерево, металлы). Насколько мне известно, контр-рельеф, как художественная форма, впервые появился в русском искусстве. Брак и Пикассо первые стали применять наклейку из бумаги, букв, а также опилки, гипс и пр. в качестве средств, разнообразящих фактуру и усиливающих ее воздействие, но Татлин пошел дальше и создал свои контр-рельефы из подлинных материалов. Но и в контр-рельефах художник не освободился от условной формы и искусственности композиции. В угловом контр-рельефе, который воспринимается также лишь с одной позиции, и притом фронтально, как и плоскостная живопись, композиция строится в основных чертах по тем же принципам, как и на

---

[1]) Характерно, что когда мы уже отходим от этих идей, в лагере эстетствующих искусствоведов начинают говорить о вещи, как о субстанции художественного творчества, и самый термин „вещь“, исчезающий из нашего словаря, прививается в их терминологии.

[2]) „Беспредметниками“ я называю всех перечисленных выше мастеров, т.-е. кубистов, супрематистов, конструктивистов и пр., ибо все они порвали с предметной изобразительностью.

плоскости полотна; таким образом проблема пространства не получает в нем своего *реального* разрешения, ибо формы в нем не трехмерны по об'ему.

Дальнейшим этапом в намеченном направлении эволюции художественных форм является центральный контр-рельеф, созданный также Татлиным, порывающий не только с плоскостью, но и со стеной, с которой был связан угловой контр-рельеф. Формами того же порядка являются пространственно-конструктивные работы «Обмоху» [1]), об'емные вне плоскости построения Родченко и «пространственная живопись» Митурича. Термин «пространственная живопись» едва ли можно назвать удачным и выразительным; я бы назвал ее скорее «об'емной», ибо и плоскостная живопись так же пространственна, как вообще всякая форма.

Если старое зрительное искусство резко разграничивало три типических формы: живопись, скульптуру и архитектуру, то в центральном контр-рельефе, об'емных конструкциях и «пространственной живописи» мы имеем попытку как бы синтеза этих форм. В них мастер об'единяет архитектонику построения масс материала (архитектура) с об'емной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись). Казалось бы, что в этих конструкциях художник мог считать себя вполне освободившимся от иллюзионизма изобразительности, ибо он не репродуцирует в них действительности, а констатирует вещь, как совершенно самодовлеющую ценность. В пространственно-об'емных конструкциях художник, работая над деревом, железом, стеклом и пр., имеет дело с подлинными, а не искусственными материалами; проблема пространства получает в них трехмерное построение, следовательно, реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости; словом, как по своим формам, так по конструкции и материалу художник создает *подлинно реальную вещь*.

V. Кризис «чистой» формы.

Но здесь-то художника ждали самые горшие разочарования, самые безнадежные тупики, и никогда еще, быть может, так трагически не звучало роковое для современного искусства слово

[1]) Медунецкий, Стенберг Г. и В.

«кризис», как теперь. Если современное эстетическое сознание глубоко не удовлетворяет натурализм с его анекдотами в красках, импрессионизм с его попытками создать посредством цвета иллюзию воздушной атмосферы, света и тени, футуризм с его бесплодным стремлением, contradictio in adjecto,—в статическом полотне дать кинематическое представление динамических форм жизни,—то не более удовлетворяющими это сознание представляются нам супрематисты с их тупым черным квадратом на белом фоне [1]), фактуристы-беспредметники с бесконечными лабораторными экспериментами над поверхностью полотна, конструктивисты, наивно подражающие техническим конструкциям, без утилитарной, их оправдывающей целесообразности, и, наконец, все работающие сейчас над материалами ради самого материала и создающие бесцельные формы оторванного от жизни творчества. Современное искусство в его крайних «левых» выражениях зашло в безвыходный тупик. Художник, работая над «чистой» формой и только формой, в конце-концов лишил свое творчество всякого смысла, ибо голой, пустой формой мы никогда не удовлетворяемся, ища всегда в ней содержания. «Картина» прежнего художника имела свой смысл в эстетическом воздействии, на которое рассчитывал ее автор. Конструкция, созданная современным мастером, потеряла и этот последний смысл, ибо «эстетика» была сознательно гонима с первого шага, которым обозначались пути нового искусства.

VI. Противоречия конструктивизма.

Чураясь эстетики, конструктивисты должны были поставить перед собой новую цель, которая логически вытекала из самой идеи конструктивизма, т.-е. цель утилитарную. Под конструкцией мы обычно понимаем определенного рода сооружение, имеющее тот или иной утилитарный характер, лишаясь которого, оно тем самым лишается своего смысла.

Но русские конструктивисты, сознательно игнорируя себя, как живописцев, об'явив поход «против искусства» в его типических, музейных формах, вступили в союз с техникой, инженерией и промышленностью, не обладая, однако, для этого специальными знаниями и оставаясь по своей глубочайшей сущности художниками par excellence. Оттого-то идея конструктивизма

[1]) Полотно Малевича.

и приняла у них форму подражания технически-инженерным сооружениям, дилетантским и наивным, проникнутым лишь преувеличенной пиететностью к индустриализму нашего века.

Подобного рода конструкции нельзя было бы назвать моделями, ибо они не представляют собою проектов сооружения,— они являются вполне самодовлеющими вещами, допускающими к себе лишь художественный критерий. Авторы их остаются в своей глубочайшей сущности все же «эстетами», поборниками «чистого» искусства, как бы брезгливо ни отвертывались от этих эпитетов.

Говоря о конструктивизме, в данном случае я имел в виду конструкции, сделанные из материалов и трехмерные по об'ему, в плоскостном же разрешении идея конструктивизма вылилась в еще более абсурдную форму. Борясь с изобразительностью, конструктивисты оставались изобразителями в гораздо большей степени, чем, например, их предшественники—супрематисты, ибо их постройка на плоскости конструкции была не чем иным, как изображением действительно могущей быть построенной конструктивной системы или сооружения. Всякая живописная форма по существу изобразительна, является ли она предметной, как у натуралистов и импрессионистов, или беспредметной, как у кубистов или футуристов. Следовательно, не изобразительность является определяющим моментом, когда мы проводим решительную грань между «старым» и «новым» искусством, а беспредметность или предметность этой изобразительности. В этом отношении супрематисты, ставившие и решавшие главным образом цветовые задачи, дальше всех художественных направлений ушли от изобразительности, ибо основной элемент, с которым они оперировали,—цвет, сам по себе, не заключенный в какую-либо изобразительную форму, как и звук, — безóбразен. Структуры звука и цвета (света) имеют много общего.

VII. Последняя «картина».

Итак, конструктивисты на плоскости, помимо воли, утверждали изобразительность, элементом которой была их конструкция. И когда художник захотел действительно избавиться от изобразительности, он этого достиг лишь ценою уничтожения живописи и ценою самоубийства, как живописца. Я имею в виду полотно, которое Родченко на одной из выставок нынешнего се-

зона предложил вниманию удивленных зрителей [1]). Это было небольшое, почти квадратное полотно, сплошь закрашенное одним красным цветом. В эволюции художественных форм, которую совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрезвычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым могут последовать новые, а представляет собою последний, конечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого речь живописца должна умолкнуть, последнюю «картину», созданную художником. Это полотно красноречиво доказывает, что живопись, как искусство изобразительное,—а таковым оно было всегда,—изжила себя. Если черный квадрат на белом фоне Малевича, при всей скудости своего художественного смысла, содержал в себе некую живописную идею, названную автором «экономия», «пятое измерение» [2]), то полотно Родченко лишено всякого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена [3]). Но, как звено в процессе развития, оно исторично и «делает эпоху», если рассматривать его не как самодовлеющую ценность (ее нет), а как эволюционный этап.

Этим подтверждается лишний раз, что историческую значимость обычно приобретают произведения, не обладающие в то же время большим художественным «удельным весом»; а ведь историки искусства как раз на них-то и строят свои выводы. Возражение, которое может быть сделано усидчивыми равнителями исторической хронологии (до которой так падки искусствоведы), что подобное полотно уже было выставлено Малевичем на несколько лет раньше, я считаю для моей темы не существенным, ибо моя задача заключается не в восстановлении историко-хронологических вех русского искусства, а в теоретическом обосновании логически развернувшегося процесса. И если полотно Малевича хронологически—более раннее произведение, то подобное же полотно Родченко логически симптоматичнее и исторически более своевременно. Третьяковская галлерея, ревниво заботящаяся, чтобы в ее стенах не было прорех в историческом течении живописных направлений, должна непременно приобрести для себя это полотно. И она приобретет его (или подобное:

---

[1]) Выставка „5×5=25"—1921 года.

[2]) См. брошюры Малевича: „О новых системах в искусстве", „От Сезанна до супрематизма" и др.

[3]) Я рассматриваю это полотно, как станковое произведение, и отказываюсь видеть в нем „образчик" декоративной окраски стены.

это не столь важно), когда оно для эстетствующих «критиков» «силою событий» встанет на определенное место в «исторической перспективе», подобно тому как галлерея приобрела «со временем» (когда в «газетах прописали») полотна Ларионова, Татлина и др., о которых «в свое время» не хотела и слышать, считая эти полотна «профанацией» искусства. Страдая болезнью зрения, которую можно назвать «историчностью» в подходе к искусству, эти эклектики, стоящие во главе коллегии галлереи (да и не стоящие), совершенно беспомощны разобраться в явлениях текущей художественной жизни в ее непосредственном воздействии. Они начинают видеть, хотя и подслеповато, только тогда, когда на произведении образуется определенный «налет времени», «патина» (не даром-то эклектики так любят ее зеленоватую плесень). «Историческая перспектива» и более или менее продолжительный срок — неизменные спутники их эстетической оценки и «признания».

Этот же пример с полотном Родченко убеждает нас в том, что живопись была и остается *изобразительным* искусством, что из этих границ изобразительности она не может выйти. В старом искусстве изобразительность была его содержанием. Перестав быть изобразительной, живопись лишилась внутреннего смысла. Лабораторная работа над голой формой замкнула искусство в узкий круг, остановила его прогресс и повела его к оскудению.

VIII. Живописный смысл понятия конструкции.

Но идея конструктивизма нашла в плоскостной и в пространственно-об'емной живописи разрешение, которое вытекало из точного смысла самой идеи, понятой не технически, а живописно, как она и должна быть понята в живописи. Из техники живописец мог заимствовать лишь общую структуру понятия, но отнюдь не его элементы. Понятие конструкции в живописи слагается из совершенно иных элементов, нежели то же понятие в технике. Под общим понятием конструкции, независимо от ее формы и назначения, мы разумеем совокупность элементов, об'единенных в единое целое определенного рода принципом и представляющих в своем единстве систему. Применяя это общее определение к живописи, мы элементами живописной конструкции должны будем считать материально-реальные элементы полотна, т.-е. краски или иной материал, фактуру, структуру цвета,

технику обработки материала и пр., об'единенные композицией (принцип) и в целом составляющие художественное произведение (систему).

Как видно, эти элементы не стоят в зависимости от изобразительной стороны произведения [1]), составляя категорию sui generis, присущую художественной вещи, как продукту определенного рода профессионального мастерства.

Проблему конструктивизма, как понятия чисто-живописного, впервые сознательно поставил в своих работах Сезанн. До Сезанна эта идея в сознании живописца находилась, так сказать, в потенциальном состоянии. Но мы теперь вскрываем ее и в старом искусстве. Этот многое провидевший мастер и в данном случае, как и во многих других, предвосхитил идею, эмпирически воплотил ее и бросил семена в будущее. В полотнах Сезанна мы видим крепко спаянную поверхность, твердой рукой вписанную краску, прекрасно разработанную фактуру, строгую закономерность цветового целого, отсутствие делетантизма, напротив, наличие профессионального мастерства, за которым чувствуется прочная культура. Все эти признаки дают основание считать его полотна живописно-конструктивными, т.-е. с точки зрения организации в них материальных элементов хорошо построенными.

С этой точки зрения в старой русской живописи я нахожу конструктивно сделанными некоторые работы Левицкого, Антропова и усматриваю полную деконструктивность в полотнах как русских, так и французских импрессионистов.

Упоминавшиеся уже мною русские кубисты, супрематисты, обжективисты, конструктивисты разрабатывали в своих фактурных полотнах все те элементы, которые я включил в состав живописной конструкции, следовательно, они работали, и очень много, над конструктивной стороной живописи в том смысле, в каком я старался это понятие выяснить. Разработка этой профессионально-технической стороны живописи представляет большую заслугу русских художников перед искусством. Можно смело утверждать, что мы в постановке и разрешении многих художественных проблем далеко опередили в чисто-профессиональном подходе западно-европейское искусство как в творчестве, так и в теории.

---

[1]) Так, например, предметно-изобразительные полотна Эль Греко я нахожу конструктивным, а беспредметные композиции Кандинского—деконструктивным.

Стоит только указать на то влияние, которым пользуются в Германии русские живописцы Кандинский и Шагал, чтобы понять, как далеки еще художественные круги немцев от тех задач, которые уже давно стоят перед русским передовым искусством. Нам, передовым русским художникам и искусствоведам, совершенно непонятен этот интерес к авторам, которых мы считаем в лучшем случае «литераторами» в живописи, но за которыми не признаем никакой ценности, как за мастерами. Без преувеличения можно сказать, что сейчас русское молодое искусство беспредметников не только не «тащится в хвосте» у Запада, но, напротив, представляет передовой фактор в европейской художественной культуре.

IX. Социальные основы кризиса искусства.

Но не в этой только узко-технической в живописном смысле и профессиональной стороне вопроса лежит поставленная мною в этом очерке проблема «кризиса искусства», — она захватывает более широкие горизонты и имеет корни не только формального характера, но идеологического и социального.

Абстрагированная от всякого содержания «чистая» форма, вокруг которой эволюционировало искусство в последнее десятилетие, в конце-концов резко обнаружила свою беспочвенность, обнажила всю бесплодность оторванного от быта искусства и нежизненность в современных условиях типических форм творчества, годных лишь для кладбищ музеев. И если в прошлом «картина», будучи изобразительной, имела свой эстетический, а вместе с ним и социальный смысл, хотя бы в определенном кругу класса или общественной группы, как индивидуалистическое выражение классового или группового эстетического сознания, то теперь, когда классовый и сословный сепаратизм теряет в существенных чертах под собою почву, обеспложивая тем самым эстетическое гурманство, «картина», как типическая форма зрительного искусства, утрачивает свой смысл и как явление социального порядка. Подтверждение этой мысли можно найти уже в фактах, наличие которых нельзя отрицать: выставки нынешнего зимнего сезона (1921—1922 гг.), хотя и после затишья их в последние 4—5 лет, не пользовались, что называется, «успехом». Они проходили сплошь и рядом незамеченными. Из «события» в художественной жизни они становятся явлением, ко-

торое не возбуждает уже интереса, их плохо посещают, о них мало говорят, к ним равнодушны.

Демократизация социального строя и социальных взаимоотношений в России роковым образом отразилась как на формах творчества, так и на массах, воспринимающих искусство. Психология эстетического восприятия на наших глазах в корне изменяет свою структуру. В период классовых группировок естественна сама по себе и форма станкового искусства, допускающая бесконечные видоизменения, дробления и индивидуализацию, отвечая тем самым разнообразным потребностям диференцированной социальной среды. Напротив, в период демократизации общества классового потребителя эстетических ценностей и мецената сменяет массовый зритель, требующий от искусства формы, выражающей идею массы, общества, народа в целом. Под влиянием потребностей этого нового зрителя искусство принимает демократическую форму.

X. Станковая форма искусства неизбежно музейна.

Станковая живопись и скульптура, будет ли ее изобразительность натуралистична, как у Курбе и Репина, аллегорична и символистична, как у Беклина, Штука и Рериха, или, порвав с предметностью конкретных образов, примет беспредметный характер, как у большинства современных молодых русских художников, является все же искусством музейным, и музей остается оформляющим (диктующим форму) и причинно-целевым началом творчества. К музейным вещам, не имеющим жизненно-практического назначения, я отношу также пространственную живопись и контр-рельефы. Все созданное «левым» крылом современного искусства найдет свое оправдание лишь в стенах музеев, и вся поднятая им революционная буря обрящет последнее «упокоение» в тиши музейного кладбища.

Музееведам предстоит большая работа по размещению в «историческом порядке» этого в свое время революционного материала и погребение его «под номерами» инвентарных списков «художественнных хранилищ». А перед «историками искусства», — этими неутомимыми гробокопателями, — стоит на очереди новая работа по составлению пояснительных текстов к этим могильным склепам, чтобы потомок, если только он не позабудет дорогу к ним, мог достойно оценить свое прошлое и не перепутать вехи «исторических перспектив». Художники же,

несмотря на свой футуризм, не забывают, однако, занять подобающее себе место на кладбищах пассеизма [1]).

XI. Вексель, пред'явленный современностью.

Современность пред'являет к художнику совершенно новые требования: она ждет от него не музейных «картин» и «скульптур», а вещей социально-оправданных и по форме и по назначению. Музеи достаточно полны, чтобы пополнять их новыми вариациями на старые темы. Жизнь больше не оправдывает художественных вещей, довлеющих себе и по форме и по содержанию. Новое демократическое искусство социально по своей сущности, тогда как индивидуалистическое искусство — анархично, находя свое оправдание у отдельных лиц или групп. Если телеологичность искусства прошлого имела свой смысл даже в индивидуальном признании, то искусство будущего такой смысл найдет в признании общественном. В демократическом искусстве всякая форма должна быть *социально оправдана*. Итак, взглянув на современное искусство с социологической точки зрения, мы пришли к выводу, что станковая форма искусства, как форма музейная, так же *изжила себя социально*, как она изжила себя *творчески*. Оба анализа привели к одному и тому же результату.

XII. Отказ от станковизма и ориентация на производство.

Над станковой живописью и скульптурой прозвучал погребальный колокол, и молодые художники сами помогали раскачивать его.

Да примут во внимание это существенное обстоятельство все противники «левого» искусства и да будет им ведомо, что левые художники сами ушли от живописи, но не в силу будто бы наступившей реакции и возврата «к старому», а в силу дальнейшей эволюции творческой ориентировки в реальном мире.

Здесь нельзя не упомянуть о знаменательном заседании «Института художественной культуры» (ИНХУК), имевшем место 24 ноября 1921 года, на котором О. М. Брик сделал доклад о переходе ИНХУКА из комиссариата просвещения в высш. сов. нар. хозяйства. Двадцать пять мастеров левого искусства, отказавшись от станковизма, как самоцели, и встав на производственную платформу, признали такой переход не только необхо-

[1]) Собрание „левой" живописи в „Музее живописной культуры" в Москве и Петербурге.

димым, но и неизбежным. Впервые в анналах художественной жизни живописец сознательно отрекся от вскормившей его почвы и, переменив ориентировку, оказался самым чутким сейсмографом, отметившим направление стрелки будущего.

Но смерть живописи, смерть станковых форм еще не означает смерти искусства вообще. Искусство не как определенная форма, а как творческая субстанция продолжает жить. Больше того: перед зрительным искусством в самый момент похорон его типических форм, на поминках которых мы присутствовали в течение предыдущего изложения, открываются сейчас необычайно широкие горизонты, и я приглашаю читателя на последующих страницах присутствовать уже «на крестинах» новых форм и нового содержания в искусстве. Эти новые формы носят название «производственного мастерства».

В «производственном мастерстве» «содержанием» является утилитаризм и целесообразность вещи, ее тектонизм, которыми обусловливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция.

XIII. Против «вещи».

Конструктивизм, пользующийся сейчас в русском зрительном искусстве большим влиянием, мной решительно отмежевывается от производственного мастерства. Ни одна из созданных современными художниками конструкций не может итти в сравнение с высоко интеллектуальными и мастерскими вещами развитой техники и инженерии. Деятелями конструктивизма являются художники-живописцы или скульпторы, работающие у мольберта, понимать ли под ним подставку, на которой стоит подрамник с натянутыми холстом, или «установку» для игры актера на сцене современного революционного театра. Производственное мастерство создается у машины, и деятелями его являются художники-инженеры и художники-рабочие в широком смысле этого слова.

И тем не менее деятельность конструктивистов не то же, что деятельность художников-пейзажистов или жанристов. *Методологически* она уже выходит из рамок станковизма и перекидывает мост к производству.

Для определения значения конструктивизма в развитии идей производственного мастерства важно установить на него правильную точку зрения. Еще недавно художник-конструктивист

свои конструкции называл «вещами» и придавал им самодовлеющее значение. Эта точка зрения лишает их какого бы то ни было практического смысла и замыкает работу конструктивиста рамками музея. В этом случае конструктивист Татлин становится на одну плоскость с Репиным. Сами художники-конструктивисты отказались ныне от этой теории «вещизма» или ресизма, как называл я ее. Но некоторые из них впали в противоположную крайность и пытались создавать вещи утилитарного значения. Отсутствие специальных знаний и опыта в технике строительства лишь компрометировало художника, когда он ставил свое сооружение на одну плоскость с сооружением инженерным.

Иное значение приобретает работа конструктивиста, если видеть в ней лабораторный опыт над организацией материала, фактурной проработкой и конструктивным оформлением его элементов, опыт, который может быть *методологически* учтен в производстве. К этому взгляду начинают склоняться русские конструктивисты, и в таком случае им нечего бояться, как чего-то бесплодного и консервативного, своей станковой работы. Разница в понимании беспредметной живописи между русскими и западно-европейскими художниками сказывается даже в наименовании ими своих работ. Пикассо, сделав беспредметный холст, называет его «tableau» [1]), а Татлин—«подбором материалов» [2]). Пикассовской вещи, кроме музея, нет больше места, а Татлин имеет основание принести свою конструкцию на завод и рассматривать ее по крайней мере, как *теоретическую* проблему, решенную в материале.

Можно иронически отнестись к тому, что, профан в области производства, художник намеревается учить специалистов-инженеров и техников. И однако это не так наивно со стороны художника, как кажется с первого взгляда. В *узко-профессиональном* отношении, конечно, художнику нечего сказать инженеру, но в методологическом смысле он является выразителем нового конструктивного подхода к мастерству. Художник в своей работе исходит не от ремесленной техники, а от творческой координации двух основных элементов содержания вещи: ее назначения и форм. Особым охватом содержания, присущим по преимуществу художнику в его творчестве, отличается работа художника-инженера от инженера-ремесленника и вещь производственного мастерства от вещи просто индустриальной.

---

[1]) См. журн. „L'Esprit Nouveau", № 17. Париж, 1922 г.

[2]) См. журн. „Изобразительное Искусство", № 1. Петроград, 1919 г.

Под таким углом зрения конструктивизм приобретает особый социальный смысл, как фактор, организующий сознание практического работника, направляя его волю к мастерской проработке материалов и конструктивному их оформлению. Для «чистого» искусства мастерство является самоцелью. Оттого-то оно в нем так часто вырождается в техническую виртуозность, в голое ловкачество. В производстве оно лишь средство для достижения утилитарных целей.

Произведения старого искусства, несмотря на исключительно высокое мастерство, не могут для рабочего-практика играть той организующей роли, которую способно выполнить современное конструктивное искусство, потому что в них это мастерство скрыто за наслоениями сюжета и идеологии. Лишь современные «левые» мастера «обнажили прием» своего творчества и, устранив из произведения всю «литературную» надстройку, стали выдавать его за метод конструктивной организации материалов. Поэтому-то у них *мастерство имеет иное значение, нежели виртуозность техники,* ловкачества; этот новый смысл придаем мы ему и в производстве.

XIV. Прикладничество.

Художники-«прикладники» [1]), которым больше всего приходилось работать в производстве, хотя преимущественно в кустарной промышленности, очень сложный вопрос о производственном мастерстве решают весьма примитивно. Они мыслят себя «состоящими при фабриках», а свое искусство «состоящим при производстве», внешне, механически с ним связанным и не являющимся составным и необходимым элементом производственного процесса. Художник «прикладывает» свою руку к тому или иному фабрикату, и этот фабрикат становится не только промышленным, но и «художественно-промышленным». Так, например, ситец расписывается вместо традиционных «цветиков» и «горошков» «супрематическими плоскостями», и живопись, вместо того, чтобы увеличивать количество музейных экспонатов, находит себе жизненное применение. Но такое решение проблемы отдает старой, заскорузлой тенденцией «прикладничества». Между тем вся ее сложность и новизна — в широкой социальной трактовке. Если «картина», как эстетическая концепция в современных условиях

---

[1]) Аверинцев, Бартрам и др.

культуры, потеряла свой жизненный смысл, то она таковой не приобретет, будучи переведена на фарфоровую тарелку или ситец.

XV. Проблема мастерства.

Проблема производственного мастерства решается не внешней связью искусства и производства, а *органическим их взаимодействием,* связью самого *процесса* работы и творчества. Искусство является прежде всего мастерской, искуснейшей деятельностью. Мастерство имманентно искусству по существу. Ни идеология, которая может быть бесконечно разнообразной, ни форма сама по себе, ни материал, которые различны без предела, не составляют конкретного признака для определения искусства, как творческой категории sui generis. Лишь в самом процессе работы, проникнутом стремлением к совершеннейшему ее выполнению, лежит тот признак, который вскрывает существо искусства. Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала.

XVI. Искусство — труд — производство — жизнь.

Культивируя идею мастерства во всякого рода работе, мы сближаем тем самым искусство с трудом. Понятие художник становится синонимом понятия мастер. Труд рабочего (корень — раб, рабство) из тяжелого принудительного труда, проходя творческое горнило и получая импульс к совершенству, превращается из работы в мастерство, художество, искусство. Социальная проблема свободного труда решается приближением всякого труда к труду художника. Это значит, что каждый работающий, какие бы формы ни принимала его деятельность, будут ли они овеществлены или исключительно интеллектуальны, будучи проникнут стремлением выполнить свою работу в совершенстве, превращается из рабочего-ремесленника в мастера-творца. Для мастера, художника своего дела, не может быть шаблонов ремесленного штампа, — его деятельность созидательная, творческая по преимуществу. Такой труд лишен тех унизительных и разрушительных сторон, которые присущи подневольной работе. Органическая связь труда с свободой, творчеством и мастерством, присущими по преимуществу искусству, может быть осуществлена путем внедрения искусства в труд. Связью же искусства с трудом, труда с производством, а производства с жизнью, бытом решается сложнейшая социальная проблема.

Трудовая теория ценности получает здесь блестящее подтверждение. Ценность вещи прямо пропорциональна затраченному труду. Затрата лишней доли трудовой энергии, ушедшей на более совершенную обработку вещи, увеличивает ее ценность. Художник из творца потерявших значение музейных вещей превращается в созидателя необходимых жизненных ценностей; художник, сам становясь производителем всякого рода фабрикатов, органически сливается с производством, становится его действенной, составной частью, а не механически входит в него, как художник-прикладник. Это не значит, что художник в старом значении этого слова, писавший до сих пор перед мольбертом «картины», должен взяться за выделку сапог или пойти на ткацкую фабрику, а это значит, что сапожник, никогда не занимавшийся живописью и не имеющий к тому поползновения, делал бы мастерские сапоги, был бы художником в своем сапожном ремесле.

Но идея производственного мастерства в современных условиях широко развитой крупной индустрии принимает формы не мелкого кустарничества, а носит машинизированный характер. В массовом индустриальном производстве идея мастерского труда, конкретно реализуемая в продуктах производства, находит свое выражение на протяжении всего сложного фабричного процесса работы. Она об'единяет в общем сотворчестве всех участников этого процесса, с изобретателя машин до рабочего, стоящего у станка, сказываясь в качествах материала, в том, чтобы вырабатываемый фабрикат отвечал наилучшим образом своему утилитарному назначению, был бы совершенством современной техники, чтобы в процессе его выработки соблюдался принцип наименьшей затраты трудовой и механической энергии, чтобы условия труда приближались к идеальной норме охраны здоровья и сил работающего, словом, во всех сторонах производства, — технической, экономической, трудовой и социальной, — сказалась бы искуснейшая постановка дела [1]).

Итак, мы подошли вплотную к вопросу о роли искусства в производстве и о преображении через него жизни, быта. «Художественная промышленность», которую культивируют прикладники», не изменяет внешних форм быта, а лишь «приукрашает» их, тогда как производственное мастерство, затрогивая все

---

[1]) Тейлор первый поднял вопрос о рациональной утилизации трудовой энергии.

стадии фабрикации продуктов, преобразует прежде всего самый труд, связанный с производством, отражаясь не только на продуктах, но и на их производителе — рабочем. Отсюда и результаты этого труда явятся не только «красивыми», но целесообразными и конструктивными со стороны их формы и использования материала. Такое искусство действительно способно преобразить быт, ибо оно преображает труд, эту основу жизни, делая его искусным, творческим, радостным. Искусство будущего — не гурманство, а сам *преображенный труд*.

Идея Рескина об изменении через искусство быта, жизни лежала исключительно в плоскости эстетической, подобно тому как идея Достоевского о том, что «красота спасет мир», — мистична. Вильям Моррис, мечтавший о слиянии искусства и жизни, идеал видел не впереди, а в средневековьи.

Также эстетически подходят все историки искусства к формам искусства, распыленным в самой жизни, еще не заключенным в музейные оковы, формам, которые можно было наблюдать в далекие времена первобытной культуры и в так называемом народном творчестве, напр., в русских избах, вышивках, утвари, одежде и пр. (См. «Выставку крестьянского искусства» в Историческом музее—1922 г.).

Идея производственного мастерства в этой трактовке далеко выходит из узких границ «эстетики», приобретая глубокий социальный смысл, и перед искусством, которое гробокопатели-эстеты постоянно держали в золоченых клетках — музеях, открываются необычайно широкие горизонты в бесконечном разнообразии самой жизни в смысле созидания новых форм, новых возможностей и его новой роли.

Искусство, уйдя от быта, создало восхитительные по мастерству произведения, а покинутый им быт наполнился безобразнейшими во всех отношениях вещами. Любуясь в художественных галлереях шедеврами живописи и скульптуры, мы в то же время живем, окруженные вещами, неудобными по форме, фальшивыми по использованному в них материалу, нецелесообразными по назначению, одним словом, неконструктивными, как выражаются теперь. И не только вещами, ибо вопрос идет не об единичных вещах, а о внешних формах быта в самых различных их проявлениях. Художник-производственник призван реконструировать не одни только вещи, но и весь бытовой уклад, имея в виду как его статические, так и кинетические формы (напр., уличное движе-

ние). Я говорю именно о внешних формах, а не о структуре быта (феодализм, капитализм, социализм), ибо вопросы структуры представляют проблему социально-экономического порядка и к искусству не имеют отношения.

Я не буду приводить примеров деконструктивности форм современного бытового уклада, ибо меня интересует не критика его уродливых сторон, а та роль, которую современный художник намеревается играть в производстве.

После того как художники-конструктивисты поставили могильный крест над станковым искусством, в их взглядах на свою роль, как творцов жизненных ценностей, произошла существенная перемена. Они окончательно оставили всякие попытки решить проблему конструктивизма, как проблему чисто-художественную, и, порвав совершенно с искусством в обычном понимании этого термина, сочли свою миссию живописцев оконченной раз навсегда. После этого все взоры их были устремлены на производство, и в нем и только в нем они считали себя призванными работать. Но это были действительно только «взоры», и только взорами им суждено оставаться пока.

XVII. Трагедия переходного времени.

Несомненно, что живописец, до сих пор работавший кистью, взявшись за реконструкцию любого утилитарного предмета, будет в лучшем случае дилетантом и не сможет овладеть производством во всех деталях настолько, чтобы, зная в совершенстве материал и способы его обработки, создавать конструктивные вещи. Дилетантизм, так глубоко проникший в искусство, не совместим с производством, и перед художником - конструктивистом стоит проблема: прежде чем итти работать в производство, надо итти учиться в техникум. Но на это уже нет ни сил, ни времени, которые ушли на «эстетику». Кроме того, узкая специализация, являющаяся неизменным сопутчиком всякой технической профессии, чужда разнохарактерной и дилетантичной натуре художника. Ему «не усидеть» на каком-нибудь хрустальном заводе, а захочется заглянуть и на ткацкую мануфактуру, и на металлообрабатывающий завод, и если он будет делать эти скачки, то вскоре убедится, что ни там, ни здесь он не у дел. И вот современный художник-конструктивист, не имеющий никаких специальных технических знаний, стоит на распутьи. Я бы сказал, что его положение трагично.

XVIII. Роль современного художника в производстве.

Но в таком случае какова же роль современного художника-конструктивиста в производстве? Эта роль чисто-*агитационная*. И если так взглянуть на нее, то она представляет определенное значение; если же видеть в ней какое-либо самодовлеющее значение в производстве, то она бесплодна. Художник-конструктивист нужен сейчас в производстве, как агитатор идеи конструктивизма и как носитель идеи мастерства, дабы лица, работающие в производстве, могли реализовать эти идеи, воплотить их в жизнь.

В стальной грохот заводов и фабрик он несет «душу» искусства; которую мы называем конструктивным мастерством. Для этого ему не нужно даже итти на фабрику, ибо там он не найдет себе ни сейчас, ни в будущем специального амплуа «художника». Его роль общественно-агитационного характера, и особое значение она может сыграть в школах всех типов, учреждениях, регулирующих вопросы производства, публичных выступлениях, литературе и, наконец, даже в тех станковых вещах, над которыми он работает, если художник будет считать их не больше, как лабораторными опытами конструктивного оформления и проработки материалов, имеющими смысл подготовки для производственной работы.

В педагогике идея конструктивного оформления научных знаний и опыта может сыграть колоссальную роль в деле утверждения идей конструктивизма в производстве. Оставляя в стороне школы общего типа и университет и касаясь только специальных техникумов, нельзя не видеть, что вся система знаний и методы преподавания носят, так сказать, ремесленный характер, чуждый творчества. В технологию, науку по преимуществу ремесленную, необходимо внести тот творческий конструктивизм, которым до сих пор владели только мастера искусства. Эстеты окружали эту способность художника «тайной вдохновения», но теперь наступило время, когда тайна эта раскрыта и мы хотим, чтобы ею владели все мастера, чтоб ей «обучали» в школах. «Таланты» до сих пор «рождались», считаясь «благами природы». Но если мы в технике в значительной степени подчинили себе природу, то нам надо подчинить ее и в нашей культуре творчества. Мы хотим, чтобы таланты не только «падали с неба», но и искусственно культивировались. Реформа науки и

педагогики мыслится под тем же углом зрения производственно-конструктивного мастерства. Сейчас художник-конструктивист так же беспомощен и в этой области, как практический работник, но, как агитатора, его роль огромна. В будущем же искусство, покинув узкую область чистой эстетики, расширит свою сферу и войдет составным, органически-слитным элементом и в науку и в жизнь. Этот вывод, хотя и гипотетический, подсказывается законом диалектического развития. Если за тезу принять форму «чистого» искусства, то ее антитезой будет современное состояние всех областей научной, практической и производственной деятельности, чуждых искусству. Синтезом явится органическое слияние искусства и жизни, а так как жизнь человеческая в аспекте материальной культуры есть не что иное, как производство жизненных ценностей (в самом широком понимании), то форму этого слияния мы и называем производственным мастерством.

Но если современный художник-конструктивист не способен на большее, нежели быть лишь идеологом, то в иных условиях будут находиться художники будущих, может быть, и ближайших поколений. Они прежде всего и в малой дозе не будут отравлены эстетизмом. В будущем — так мне представляется — человек, наделенный талантом, вместо того, чтобы итти в «художественное училище» и специализироваться на станковом искусстве, пойдет в техникум и применит свои дарования в какой-нибудь отрасли промышленности. Теперь мы наблюдаем совершенно обратную картину: мы видим, как лица талантливые, получившие какое-либо специальное образование—инженера, медика, химика,—вместо того, чтобы посвятить себя своей профессии, под влиянием приоритета, которым пользуется искусство, бросают свою специальность и начинают работать, как живописцы, поэты, писатели. И тот талант, который проявляют они в искусстве, не в меньшей степени проявили бы они и в своей специальности, если бы отдались ей всецело. В будущем, когда интерес к чистому искусству будет ослаблен, под влиянием все усиливающейся «американизации» жизни, талантливые люди, вместо того, чтобы стать деятелями чистого искусства, станут практическими деятелями.

Эту же точку зрения выдвигает и Шпенглер в своей знаменитой ныне книге «Закат Европы».

Мысли Шпенглера об искусстве чрезвычайно симптоматичны для нашего времени. Исходя совершенно из других положений,

он в выводах сходится с «производственниками», когда предвидит исчезновение станковых форм искусства, заявляя, что «эпохи без истинного искусства и философии все же могут быть великими эпохами». После ярко очерченной картины вырождающегося искусства современности он говорит, что уже сейчас «люди практического дела, промышленники, организаторы и проч., пишут лучше, основательнее, яснее, глубже, чем большинство литераторов, сделавших из стиля спорт». «Если люди нового поколения возьмутся за технику вместо лирики, за мореплавание—вместо живописи, за политику—вместо теории познания, то лучшего им нельзя пожелать». «За высоко-интеллектуальные, поразительно ясные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, машины я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности, вместе с живописью и скульптурой». «Пробным камнем для испытания ценности мыслителя я считаю обнаруживаемую им степень понимания великих фактов своего времени». «Перед людьми действия это открывает величественные горизонты; конечно, для романтиков и идеологов, которые не могут осмыслить своего отношения к миру иначе, как сочиняя стихи, рисуя картины, это—безнадежная перспектива».

Так сходятся люди разных мировоззрений, без непосредственного соприкосновения друг с другом только потому, что живо ощущают современность [1]).

XIX. Кустарная идея «вещи».

Если я столь скептически отнесся к практической роли современного художника, как непосредственного работника в промышленном предприятии, то, как я уже упомянул, эта роль в будущем представляется мне прежде всего практической, но ее я себе представляю в совершенно иных формах, нежели можно было бы представить участие живописца или скульптора, как работников станкового искусства на заводе. Современный станковый живописец, покинув мольберт, за которым он срабатывал «художественные» вещи, и решив (пока только решив) встать за фабричный станок, чтобы делать утилитарные вещи, еще не по-

[1]) Лазарев в книжке „Шпенглер и его взгляды на искусство“ (изд. Миронова. М., 1922 г.) не только не отметил эту сторону воззрений Шпенглера, но даже исказил их, об'яснив выводы Шпенглера „безнадежностью“. Статья Шпенглера „Пессимизм ли?“ должна особенно убедить, что исчезновение искусства в будущем не повергает его в уныние, ибо в этом он видит историческую неизбежность.

дозревает, что его революционность становится консервативностью. Идя на завод во имя революционной идеи «вещи», взлелеянной им за тем же мольбертом, он оказывается уже отсталым в своем представлении о характере современного массового производства. Как был он кустарем, так им остался и в своих представлениях. Свою «кустарную» идею о «вещи» он переносит в крупную индустрию в тот момент, когда эта индустрия разрушает само представление о «вещи». Если еще так недавно все мы, теоретики производственного искусства, развивали идею «вещизма» (вещного искусства) или ресизма, как я назвал ее в своей книге [1]), то развивающаяся техника лишает нас в этом опоры. Наши воззрения быстро становятся запоздалыми даже теоретически, не говоря уже о том, чтобы быть агитационно-революционными [2]). Современное состояние производства таково, что художник со своей идеей «делания вещей» так же становится не у дел, как и кустарь со своим навыком ручного труда.

Беспредметники под вещью понимали само произведение в целом, и для них творческим оформлением вещи было созидание живописного полотна, как самодовлеющей ценности. Порвав с живописью, конструктивисты перенесли эту идею «вещи» в производство, поняв свою роль на заводе, как «цеховых» мастеров. Не даром Татлин говорил, что не будет больше делать бесполезных «контр-рельефов», а примется за выделку полезных «кастрюлей». Но живописец, как старый, так и новый, по технике своего производства был и остается кустарем. Всякое произведение, создаваемое художником, срабатывается им руками и представляет уникум. Машинные способы и массовая фабрикация были ему совершенно неизвестны и остаются недоступными. Между тем всеобщая машинизация современного производства

---

[1]) „Опыт теории живописи", изд. Пролеткульта. Москва, 1923 г.

[2]) Поздним отражением этих воззрений является берлинский журнал „Вещь", организованный и редактируемый уехавшим в 1921 г. из России художником-архитектором Лисицким, примыкавшим к конструктивистам. Характерно отметить, что для Германии эта изжитая нами идеология ресизма представляется еще полной революционного значения. Один из самых „левых" немецких журналов, „Der Sturm", не идет дальше „кандинщины". Приблизительно те же позиции занимают венский журнал „Ма" и нью-иоркский „Brood". Парижский журнал „L'Esprit Nouveau", посвященный всем „модным" теперь вопросам: конструктивизма, материала, формы и пр., несмотря на „новый аспект", рассматривает их в плоскости станковизма за редкими исключениями (напр., некоторые статьи Корбюзье-Сонье).

должна была постучаться в двери и его мастерской, где царило поэтическое вдохновение и единственным орудием производства была кисть, иногда заменяемая шпахтелем или пальцем. И подобно тому, как фабрично-заводская промышленность постепенно, как жернов зерно, стирает кустарничество, так машинизм и американизм нашего века вытесняют станковую живопись. Изобразительная картина правоверного натуралиста, добросовестно копирующего внешний видимый мир, становится абсурдом в творчески процессуальном акте и анахронизмом, как производственный продукт, при сравнении ее с фотографическим способом воспроизведения этой действительности, имея в виду цветную фотографию и все приемы усовершенствованного снимка. И если в этом частном случае натуралистической передачи действительности живопись не в силах соперничать с «кодаками» и кинематографом, то в производстве предметов утилитарных художник безудержно вытесняется машинной техникой, при чем так наз. «художественность» не только не исчезает, но даже становится выше в сравнении с ручной выработкой.

Речь идет, конечно, не о русской промышленности, находящейся в исключительно тяжелых условиях, но даже и не о какой-нибудь уже достигнутой степени совершенства европейской или американской индустрии, а о тех завоеваниях техники, сделанных и еще предстоящих впереди, которые несомненно будут реализованы в производстве будущего.

Прошло то время, когда можно было пренебрежительно относиться к «фабричному штампу», «обезличивающему» вещь, и умиляться, отдавая все предпочтение «ручной работе» «старого мастера», хотя эклектики до сих пор продолжают смаковать ручную выделку только потому, что она ручная. Это предпочтение ручного способа перед машинным обусловливалось наличием культуры и мастерства у ремесленника и отсутствием таковых в фабричном производстве. Теперь роли меняются, и высоко-квалифицированные машинные способы дают возможность достигать большего совершенства в обработке вещи по сравнению с ручным трудом.

XX. «Вещь» исчезает из крупной индустрии.

Соотношения художника-кустаря, с одной стороны, и фабрики-коллектива, с другой, я делал, исходя из производства «вещи», как вполне самодовлеющего предмета, обладающего определенной формой и несущего определенную функцию. Между

тем в массовом производстве вещь, как индивидуальный предмет, исчезает как в процессе производства, так не получает своего «вещного» оформления и как производственный фабрикат. Современная техника в производственном процессе созидания материальных ценностей связывает друг с другом самые разнообразные отрасли промышленности. Для выработки любого фабриката необходимо наличие разных производств. В процессе производства вещь теряет всякую индивидуализацию. Над ее созданием работает многочисленный коллектив. Но чем дальше развивается техника и усложняется культура, тем все очевидней исчезает вещь и как результат производственного процесса. Многие современные фабрикаты не представляют уже собой вещей, а являются или комплексами целого ряда вещей, связанных неразрывно в процессе потребления и составляющих систему, или же представляют собою даже не овеществленную энергию. Таково, напр., пользование электрической энергией, являющей собою сложную систему установок, из которой извлекается ряд «полезностей» в виде света, тепла, двигательной силы и пр. Таким образом мы приходим к новому понятию «установок», неизвестному в условиях менее развитой материальной культуры [1]). Наконец, массовое производство стирает границы понятия вещи и тем, что ведет к крайнему сокращению эксплоатационного времени вещи, сводя его до единоличного ее потребления.

Вещь теряет свою фундаментальность, превращаясь из вещи, рассчитанной на значительный срок потребления, в вещь, изготовляемую для разового потребления, превращаясь из фундаментального «слона» в «бабочку-однодневку».

Количество таких вещей все увеличивается в крупной индустрии. Это относится не только к бумажному белью. В Америке, напр., рельсы и даже колеса для вагонов делаются из прессованной бумаги. Производство их, несмотря на более частую смену, чем металлических, считается более выгодным. Починка вещей, столь распространенная у нас при слабой продукции производства, не распространена в Америке. Даже паровозы не чинятся, а заменяются новыми, поврежденные же идут прямо на слом. Как общее правило, автомобилем, напр., пользуются не больше

[1]) Понятие „установки“ и идея развеществления, обеспредмечивания современной культуры была выдвинута Б. Кушнером в целом ряде его докладов в „Институте художественной культуры“, а также и публичных, на которые я и ссылаюсь.

года. Через год его обменивают на новый. Ныне завод Форда приступил к выработке автомобилей из хлопка.

Даже наше представление об архитектуре, этом, казалось бы, «вещном», фундаментальном искусстве, колеблется под напором современных достижений техники строительства. «Дом не будет больше огромной недвижимостью,—пишет в «L'Esprit Nouveau» Корбюзье-Сонье,—старающейся пережить века, он станет необходимым орудием, как орудием стал автомобиль. Вырвав из головы понятие о доме-недвижимости, мы придем к домам-орудиям, которые можно производить сериями. Аэропланная фабрика «Voisin» уже изготовляет дома одного типа, складные, на блоках, с комфортом. Через три дня после заказа по телефону на автомобиле привозят составные части, а через три часа после этого дом уже готов для жилья».

«Кризис архитектуры», о котором много «ныли» эстеты за последние десятилетия, разрешится не с появлением нового Палладио, а с развитием техники строительства. Архитектура, как искусство внешней бутафории здания, больше никогда не возродится. Будущий «стиль» ее будет найден не в архивах «истории искусства», а подсказан техникой. Формы будущей архитектуры мы будем различать не по пудре фасада, как это делают до сих пор историки искусства, а по конструкции самой постройки.

XXI. Специального амплуа «художника» в производстве быть не может.

Таким образом художнику, намеревающемуся взять на себя роль конструктора, оформляющего индивидуальную вещь, попросту нечего делать в современной развитой промышленности. Его роль приходится мыслить не на специальном амплуа, а как участника общего производственного процесса на уже известных амплуа от инженера до рабочего, амплуа, выполняемых всеми участниками коллективного производственного процесса, не одной фабрики даже, а коллектива работников всей сложной системы индустрии, вырабатывающей ценности материальной культуры в ее целом. Понятие «художник в производстве» обнимает собою как инженера, направляющего общий ход производства, так и рабочего-мастера, стоящего непосредственно у станка. Фабричный станок в широком смысле об'единяет всех участников производ-

ства, и в будущем все, сопричастные ему, должны стать художниками своего большого или маленького мастерства.

В этом пункте я расхожусь и с Б. Кушнером, на которого ссылался выше, и с многими трактовавшими о производственном искусстве (см., напр., сборник изд. «Изо» Н. К. П. «Искусство в производстве». М. 1921 г.), обычно стремящимися индивидуализировать роль художника на заводе, указать ему определенное амплуа. Тогда как нужно согласиться, что художник-живописец или скульптор, не обладая никакими техническими познаниями, не сможет взяться за проектирование «вещей» или установок. Если же таковые знания живописец приобретет, то он станет вместе с тем и инженером и его участие в конструктивном оформлении «установки» будет участием художника-инженера, а не художника-живописца. Художник на заводе не является в своей деятельности художником, как таковым, а является художником-инженером, художником-мастером, художником-рабочим и пр.

В работах некоторых, писавших о производственном искусстве, помимо их намерения, невольно проскальзывает прикладническая тенденция. Я сознательно не укажу имен, ибо это заставило бы меня подтвердить мое заявление разбором их положений и цитатами, что отвлекло бы меня далеко в сторону от намеченной темы.

Литература по производственому искусству вообще не велика; как на наиболее значительных теоретиков его, я укажу на Арватова, Брика, Кушнера.

В западной литературе этот вопрос не разработан. Но она богата материалами, освещающими научную постановку проблем производства и труда. Как на одно из значительных учреждений этого рода, надо указать на берлинский институт физиологии труда. У нас, в России, интенсивную работу развивает главный институт труда при ВЦСПС, возглавляемый Гастевым, Центральная госуд. лаборатория труда в Петрограде, Отдел научной организации по постановке производства при ВСНХ и др. Ныне создан секретариат учреждений, изучающих труд (СУИТ), как об'единяющий информационный орган. Научная организация труда (НОТ) в самое ближайшее время станет предметом преподавания в школе. Из периодической печати вопросам труда посвящен журнал «Организация Труда»; из отдельных книг, суммирующих достижения современности по этим вопросам, следует указать на большую книгу Ерманского «Научная организация труда и произ-

водства» (Гос. Изд. 1922 г.), включающую в себя всестороннюю критику тейлоризма. Из художественных организаций очагом, где идея производственного искусства выковалась и получила свое оформление, является «Инхук», влияние которого на современное художественное сознание несомненно. Продуктивности дальнейшей теоретической разработки проблем производственного мастерства можно ожидать в том случае, если художники-производственники об'единятся с специалистами-техниками.

XXII. Беспредметное искусство — символ современной культуры.

Устанавливая на искусство взгляд, как на процесс, считая произведением искусства (по старой терминологии) всякий производственный продукт — в форме ли «вещи» или «установки», мы тем самым становимся в своих теоретических обоснованиях на типично-производственный базис, ибо понятие производства процессуально. Сущность производства заключается в процессуальном моменте выработки вещи. Инженер-технолог, регулируя производство, имеет в виду прежде всего производственное время, затрачиваемое на выработку вещи, потребительское время эксплоатационного момента фабриката и соотношение этих временных (кинетических, процессуальных) единиц. Отсюда и художник - производственник призван оформлять в производстве прежде всего его процессуальные моменты, если принять к тому же во внимание все то, что было сказано о тенденции современного производства, разрушающего в нас формальное представление о вещи. Для работающего в производстве само производство, являющееся лишь средством фабрикации продуктов, становится целью его деятельности. Отсюда не следует делать софистического вывода: это значит, мол, для производственного мастерства не важно то, что будет сделано, а лишь важно, как это технически будет выполнено в процессе фабрикации. Для художника-инженера, оформляющего все производство в целом, конечно, оба момента—и продукт и его фабрикация—взаимно обусловливают друг друга. В этом аспекте беспредметничество представляет собою характерный симптом времени, вскрывая собою существо современной культуры.

Беспредметничество присуще процессу всякой работы, поскольку мастер оперирует с материалом и способами его обработки, ибо существо всякого процесса беспредметно. Беспред-

метничество в живописи—лишь метод «обнажения приема», выражаясь термином «опоязцев». Канонизированный Леонардо, поскольку он мастер, а его мастерство для эстетической оценки представляет исходный момент, — беспредметник, ибо его работа над цветом (колоритом), фактурой, весь вообще технический процесс построения и оформления живописных элементов, хотя бы изобразительно-предметных, — беспредметен. И современные художники, «обнажив» этот живописный прием, устранив все привходящие, естественно отошли от предметной изобразительности.

О беспредметности современной культуры, раскрывшейся нам через беспредметные формы искусства, говорит и Шпенглер, в особенности во 2-м томе «Заката Европы». Не имея возможности остановиться на этом подробнее, я приведу только две-три цитаты из последней главы 2-го тома.

«Мир античного хозяйства расчленяется на материю и форму». «Мир нашего хозяйства расчленяется на силу и массу». В современных экономических условиях «уголь представляет собою не вещь, а богатейший запас энергии». «Понятие формы мыслится совершенно безлично, бестелесно, как средоточие силы, влияние которой излучается до бесконечности». «Крестьянин, ремесленник, даже купец», оперировавшие с определенными конкретными вещами—товарами, «утрачивают почти все свое значение перед тремя фигурами, которые сама воспитала себе машина; это фигуры предпринимателя, инженера и фабричного рабочего», орудующие деньгами, мыслью и энергией. «Инженер наиболее далек от римского правового мышления, и он добьется того, что его хозяйство получит свое собственное право, в котором силы и их проявления займут места личности и вещи».

XXIII. Преломление идеи производственного мастерства в других видах искусства.

Хотя идея производственного мастерства возникла в среде художников-живописцев, но она не ограничивается рамками зрительных форм. В других областях творчества также начался процесс разложения станковизма. Такова работа в театре режиссеров Мейерхольда и Эзенштейна и установщиков Поповой и Степановой. Книга «О театре» (Тверь, 1922 г.) насыщена идеями производственного искусства (ср. ее с книгой о театре же, вышедшей лет 12 тому назад и преисполненной мистики

Сологуба и др.). Сейчас можно наблюдать, как целый ряд художников в различных областях искусства переживают трагедии, ибо станковая работа над картиной, стихом, романом или танцем потеряла в их глазах самодовлеющий смысл, а жизнь не создала условий для расширения творческого диапазона.

Подобно тому, как русская общественность в середине прошлого века создала тип «кающегося дворянина», так теперь появляется чаще и чаще тип кающегося художника-станковиста. Характерной в этом отношении фигурой является Илья Эренбург, издавший в Берлине книжку «А все-таки она вертится», в которой, хотя и с большим запозданием, кается в прежних грехах эстетизма и эклектизма и, многое путая, торопясь, с курьезной ажитацией кричит «vivat» производственной платформе.

Лица, коим эта идея совершенно чужда, недоумевают, какие производственные формы могут принять музыка, поэзия, танец? Между тем сама постановка вопроса в такой форме таит в себе логический nonsens. Поскольку под музыкой, живописью, поэзией понимается станковая форма, не может быть и речи об их производственных выражениях, ибо производство несовместимо с станковизмом. *Не о перерождении станковых форм в какие-то «производственные» может итти речь, а о полном вырождении станкового искусства и о нарождении новой формы производственного мастерства,* в которой должна будет найти выход как творческая активность, так и потребность эстетического восприятия. *Производственное мастерство являет собою не формы перерожденного станковизма, а формы перерожденного производства ценностей материальной культуры.*

Реформа «чистых» форм, напр., танца, пойдет, вероятно, по линии растворения всех специфически-сценических его элементов во всеоб'емлющей форме движения. Искусное движение человека—вот та формула, которая должна будет поглотить оторванное от жизни сценическое движение танца.

Тот же процесс изживания станковых форм идет и в другом направлении—со стороны воспринимающего искусство, со стороны потребителя искусства, у которого пропадают, отмирают, атрофируются какие-то, так сказать, «органы» эстетического восприятия. Эти законы психологических реакций, обусловливающих восприимчивость или невосприимчивость явлений и на-

личие побудительных причин к тому, изучает ныне новая дисциплина знания—рефлексология [1]).

Станковое искусство романа, поэзии, картины перестало для читателя, слушателя, зрителя выполнять организующую роль. Она переходит непосредственно к производству, и искусство сливается с ним, становясь искусством производственным. Фигуры эстетов, живущих книгами, столь любовно описанные Вилье-де-Лиль Аданом, Барбье-д'Оревильи, Бодлером, фигуры столь симптоматичные для прошлого века, становятся курьезом и анахронизмом в условиях современности.

Станковое или «чистое» искусство по своей сущности метафизично. Развернувшееся широко в эпоху расцвета капитализма, оно было той лазейкой, в которую люди уходили от окружающей жизни «помечтать». Знаменательные слова Сологуба о «творимой легенде» как нельзя лучше выражают романтическую природу искусства. Но мечты расцветают только в подходящих условиях. Паразитические классы феодального дворянства, творившие и поддерживавшие искусство, такие условия создавали. Исчезновение этих классов роковым образом отражается на существовании искусства. Буржуазия по существу чужда искусству. Она поддерживает его в значительной степени в силу подражания аристократии, за привилегиями которой она гонится, подделывая даже quasi-гербы из сплетения начальных букв своих фамилий. Станковое искусство явилось результатом классовых группировок общества. И когда в России революция, уничтожив классовую структуру, стала строить социальные взаимоотношения на новой внеклассовой политико-экономической базе, у станкового искусства не оказалось под ногами фундамента. Несмотря на широко раскрытые двери в общественность, с самых первых дней революции станковое искусство стало хиреть, пока факт самоизживания не стал очевидным [2]). Первыми его осознали сами художники и мужественно сбросили обветшалые одежды. Вот почему кризис станковизма так остро сознается именно в России и вот почему рус-

---

[1]) См. Бехтерев. „Коллективная рефлексология" (ПБГ, 1921).

[2]) Даже такой косный эстет, как С. Маковский, бывший редактор снобистического „Аполлона", а ныне эмигрант, в книжке, изданной им в Берлине (22 г.), „Последние итоги живописи", придя в полное „отчаяние" от современного искусства, признается, что „человечество перешло в ту фазу бытия, когда потребность в зрительной эстетике ушла из обихода" (161 стр.).

ские художники в своем походе «против искусства» являются застрельщиками в Европе. Быть может, формы живописи, скульптуры, поэзии, музыки и пр. не исчезнут совершенно из жизни. Они будут находить спрос, а спрос будет рождать предложения. Но вопрос не в том, исчезнут они бесследно или нет, вопрос в том, насколько жизненно-насущны они будут и насколько охотно художник будет прибегать к ним в своем творчестве. В прогнозе будущего я предвижу вымирание этих форм, как типического и массового явления, не исключающего, конечно, частных ему противоречий. Кроме того, в трудовом обществе будущего исчезнут те уродливые стороны жизни, которые вызывали мечты о романтической «земле Ойле». Трудящийся в своей практической деятельности найдет удовлетворение своим эстетическим потребностям, не нуждаясь в средствах наркоза музейным искусством. В наше переходное время все шире завоевывают себе аудиторию только два искусства: кино и театр, ибо оба они принимают форму народных зрелищ, уходят от психологической литературщины и натуралистического бытовизма к буффонаде. И русский передовой театр, как и живопись, идет впереди западно-европейского.

Вместе с вырождением станковизма рушится и ныне воздвигаемое только здание современного искусствоведения. Весьма вероятно, что мы не успеем даже закончить его постройку, как будем погребены под его же обломками. Если искусствоведение не хочет стать архивной наукой, изучающей ископаемые вещи, имеющие лишь археологический интерес, если оно хочет итти за жизнью, то должно будет переродиться *в науку о производственном мастерстве*,—науку, фундамент которой наступило время закладывать. Этой науке вместе с новой дисциплиной знания—трудоведением [1]) надлежит сыграть важную воспитательную роль, прививая будущему практическому работнику еще в школе идею мастерства во всякой его работе. Источниками нового искусствоведения на ряду с сдаваемыми в архив Вёльфлинами явится «Омоложение» Штейнаха и евгеника, новая наука об улучшении человеческой породы (в России проф. Кольцов); машиностроительный завод и корабельная верфь—в большей степени, чем Лувр и

---

[1]) П. Блонский, поставив в недавно вышедшей книжке „Азбука труда“ (введение в трудоведение) эту чрезвычайно значительную тему, не разрешил вопроса. В его книжке нет даже намека на то, чтобы рассматривать труд, как проблему мастерства, т.-е. искусства; а вне ее не может быть решена и проблема трудоведения.

Уффицы; гимнастические системы, трактаты о телесной гигиене, дыхании, воспитании воли и пр.—вместо метафизических рассуждений гедонистической эстетики о «красоте» и «возвышенном».

XXIV. Исторический аспект на производственное мастерство.

Идея производственного мастерства нова, как *теоретическая* проблема, но самый *факт* существования производственного мастерства имеет прецеденты в прошлом. Искусство первобытных народов (утварь, оружие, идолы), частично искусство Египта, Греции, наконец, народное и религиозное искусство являли собою форму производственного мастерства, хотя и в условном понимании. Это искусство к будущей его индустриальной форме относится так же, как, напр., первобытный коммунизм к научному социализму. Выражением производственного мастерства всегда была архитектура, если смотреть на нее, как на строительное искусство, а не исходить из фасадно-бутафорского о ней представления и видеть лишь «облицовочную» сторону, рядящую здание в тот или иной эстетический «орден». Несмотря на глубокую антинаучность такого подхода к архитектуре, на нем базируется большинство так наз. «историй искусств» и «историй архитектуры».

Если исторически по об'ему сравнить область так наз. бытового (принципиально ближе к производственному) искусства с станковой его формой, то количественное преобладание последнего, средоточие художественного творчества на «чистых» формах,—лишь иллюзия, которую создали «историки искусств», пропустившие мимо своих глаз обширнейшую, по сравнению с типическими формами, значительнейшую и интереснейшую область так наз. бытового искусства. Наши исторические представления во многом иллюзионистичны; мы обычно преувеличиваем значение факта по мере приближения его хронологической даты к нашему времени; наше восприятие прошлого в полном смысле обусловлено «исторической перспективой», а перспектива всегда условна и иллюзионистична. Шпенглер в своей книге о «погибающей» (будто бы) Европе разрушает привычную «историческую перспективу». Н. Морозов в своей новой, еще печатающейся только книге, на основании астрономических данных, передвигает многие исторические даты вместе с датой Рождества Христова, перенося ее на триста слишком лет позднее и устанавливая легендарность многих исторических событий. А Теодор Лессинг в недавно вышедшей книге «Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen» иллюзорность

исторических представлений не только не опровергает, но возводит в «идеал» исторического исследования.

«История искусства» давно ждет пересмотра как методов исследования, так и всего накопленного фактического материала. Надо признать, что первую решительную попытку в этом направлении сделал не искусствовед, а историк-философ Шпенглер.

Если под углом зрения производственного мастерства мы взглянем на процесс эволюции художественных форм, то увидим, что чем дальше в глубину веков, тем более тесно было связано искусство с производством. Лишь со временем искусство, замыкаясь в станковые формы, становясь музейным, уходило от производства, пока, приблизительно в XVIII столетии, не произошел окончательный разрыв между ними. Искусство становится «чистым», а производство—ремесленным. К этому времени относится и зарождение эстетики, получившей первое оформление у Баумгартена.

Итак, первую историческую фазу взаимоотношений между искусством и производством составляет первобытное и примитивное народное искусство. Теоретически эта фаза соответствует идее кустарничества. Социальная и экономическая структура капиталистического строя, диференцируя его составные элементы, расколола единую сущность искусства и производства, и все творческое сосредоточилось в формах так называемого «чистого» художества, а уделом производства стало ремесло, голая техника. Это второй фазис. Третий же фазис взаимоотношений между этими двумя областями представляет их синтез, т.-е. поднятие производственных ресурсов за счет искусства, придание последнему жизненной целесообразности и выход его из абстрактно-эстетических форм. Следовательно, понятие производственного мастерства в историко-хронологической последовательности имеет три «разреза»: 1) производство типа натурального хозяйства (куда можно отнести, напр., обиходную утварь первобытных народов); 2) кустарничество типа менового хозяйства; 3) всецело машинизированную индустрию ближайшего будущего.

Во всех этих фазах восприятие производственных форм может быть двояким: а) эстетическим (по преимуществу эмоциональным и дилетантским) и б) производственным (интеллектуальным и научным). В то время как эстеты и на производственно-промышленные формы устанавливают эстетический взгляд, мы не только на промышленные фабрикаты, но и на типические формы

искусства (живопись, скульптуру, архитектуру) устанавливаем производственную точку зрения. Только производственный, а не эстетический критерий дает возможность понять все «левое» искусство.

Некоторые, например, считают возможным смотреть на паровоз с точки зрения «красоты» его форм или «красоты» вообще эстетического от него «впечатления». Самые невежественные из такого рода эстетов полагают, что сущность производственного мастерства в том и состоит, чтобы делать «красивые» паровозы, мосты и пр.

Глубокая разница между внешне-эстетическим подходом к вещи и ее производственной оценкой вскрывается проф. Худяковым и Сидоровым в их книге «Детали машин». Я приведу цитату, далекую от четкого выяснения вопроса, но вскрывающую основу, на которой базируется производственная эстетика в освещении специалистов-инженеров: «В эстетике понятие о красоте и изяществе довольно неопределенно и крайне условно. В технике же понятие это еще более условно. Необходимым и самым главным требованием, которому должна удовлетворять всякая часть машины и сооружения, является прежде всего достаточная прочность, и для правильного, восприимчивого и опытного глаза техника детали, правильно рассчитанные и конструированные прочно и рационально, сообразно прочим требованиям, зависящим от условий работы машины, всегда будут казаться красивыми, хотя для постороннего они, может быть, и выглядят массивными. Наоборот, массе художественных изделий, выполненных согласно изящного вкуса художников не-техников, можно сделать упрек в том, что очень часто они недостаточно прочны, и материал в них расположен иногда в высшей степени глупо и бестолково с точки зрения прочности. В этом смысле нельзя не пожалеть, что элементарные сведения из сопротивления материалов не являются достоянием не только художников, но даже всякого образованного человека, которому они часто пригодились бы в различных случаях жизни» (П. К. Худяков и А. И. Сидоров—«Детали машин». Москва, 1907 г.).

Несомненно, что последняя мысль получит свое конкретное выражение не только у художников-производственников, которым без технологии, конечно, не обойтись, но мимо нее не смогут пройти и будущие искусствоведы, которым пора оставить цитировать друг друга, подымая пыль Верманов, Мейманов и пр.

XXV. Старый Пегас и автомобиль Форда.

Фундамент производственного мастерства закладывается в гуще трудовой жизни, а не на Парнасе. Старый Пегас умер. Его заменил автомобиль Форда. Стиль современной эпохи создают не Рембрандты, а инженеры. Но создатели океанских пароходов, аэропланов и экспрессов еще не подозревают, что они—творцы новой эстетики.

Старое искусство было *созерцанием*. Его философия была метафизикой. Производственное мастерство есть практическая, реальная *деятельность*. Его философия есть философия действия, т.-е. философия техники [1]).

Если видеть в искусстве организующую роль, то старое искусство *организовывало* наше *созерцание* действительности. Пейзаж есть упорядоченный взгляд на природу. Роман—таковой же взгляд на человеческие взаимоотношения, чувства, мысли. Ныне эту роль организации сознания выполняют наука и политика. Раньше философом был жрец, судьбу предсказывал оракул. Ныне и эта роль перешла к науке. Маркс, изучая общественную экономику, «предсказывает» будущие социальные формы, диктуемые диалектикой развития экономических факторов. Астрономы на основе математических выкладок «предопределяют» прохождение планет и комет по их орбитам.

Искусство было, кроме того, творческим волеиз'явлением. Это волеиз'явление было «чистым», незаинтересованным, бескорыстным (немецкая эстетическая «теория игры»), ибо исходило от паразитических классов и обращалось к ним же. Ныне это творческое волеиз'явление исходит от рабочего, трудящегося класса, энергия которого направлена на производство жизненных ценностей материальной культуры. Поэтому-то формой его волеиз'явлений станет искусство производственное. И если сейчас рабочий класс тянется в творчестве к станковым формам искусства, то в этом сказываются, с одной стороны, его атавистические склонности, в которых он не отдает себе отчета, преклонение перед избитыми формами старой культуры, давящей его своим авторитетом, а с другой стороны—отсутствие у производства сейчас ресурсов, которые делали бы возможным переход от ремес-

---

1) Инженер Энгельмейер один из первых поставил проблему философии техники. См. его книгу 4 выпуска „Философия техники", а также „Теорию творчества".

ленных навыков к формам производственного мастерства. Пролетариат не создаст своей поэзии, как вообще какой бы то ни было «чистой» формы искусства, ибо эстетически-созерцательные формы не свойственны творческой актуальности трудящегося класса. Чтобы начать создавать ценности станкового, музейного искусства, пролетариат должен превратиться в паразитический класс, т.-е. перестать быть пролетариатом. В будущем обществе потому не будет «чистых» форм искусства, а будут производственные, что не будет паразитических классов, а будет внеклассовый трудящийся элемент. Пролетариат должен усвоить ценности старого искусства, как ценности мастерства, и это будет единственным плодотворным соприкосновением его с станковизмом. В активном же творчестве он будет политиком, изобретателем, производителем индустриальной культуры. В русских условиях социалистического государства я считаю прогрессивной идею не «пролетарского» творчества, а производственного мастерства. Производственное мастерство является организатором не только нашей ориентировочной способности, но и нашей активной деятельности. В нем искусство об'единяется с техникой. Техника переходит в искусство, когда сознательно стремится к совершенству. Франклин определял человека, как «животное, делающее орудия». Художника-производственника можно назвать животным, сознательно стремящимся к созиданию совершеннейших орудий. Производственное мастерство, как деятельность техническая, есть деятельность утилитарная. Старое искусство было роскошью, украшающею жизнь. Его форма индивидуалистична и импрессионистична. Производственное мастерство целесообразно, конструктивно по форме и коллективистично в творчески-процессуальном акте. Художник в старом смысле певец и дилетант, в новом—организатор и профессионалист. Старое, «святое» искусство проституирует по бесчисленным «студиям» и нюхает кокаин. На 90% оно сексуально. И прав Л. Толстой, обвинявший его в блуде. Станковое искусство по отношению к производственному является тем, чем алхимия являлась по отношению к химии, астрология—к астрономии. Оно было знахарством и колдовством. Старая эстетика относится к новой, еще только нарождающейся, которую я назвал *наукой о производственном мастерстве,* как старая метафизическая философия — к современной методологии. Название науки об искусстве, как науки о «прекрасном», так же курьезно, как старинное название химии «poietica» или «ars divina».

XXVI. Стимулы идеи производственного мастерства.

Надо признать, что идея производственного мастерства оформилась в нашем сознании под влиянием социальных реформ, ознаменовавших последние годы России.

Идея утилитарно-конструктивного искусства родилась в европейско-американских условиях, как результат стремления создать в жизни наиболее «комфортабельные» условия, при чем комфортабельность понималась не в смысле бесцельной роскоши, а практических удобств деловой жизни современного города. При концентрации производства в руках государства, при регулировке его органами правительства идея производственного мастерства может получить свое осуществление «сверху», но в капиталистическом хозяйстве, где регулирующими факторами являются рынок и царящая на нем конкуренция, эта идея получит свое осуществление «снизу», под давлением тенденции «американизма», характерной для нашего века как в капиталистическом, так и социалистическом общественном быту.

Характерно, что идея производственного мастерства в ее широкой социальной трактовке выдвинута была не работниками в производстве и даже не художниками-прикладниками, а мастерами станкового искусства.

Реорганизация производства является сейчас очередной задачей экономики, и не только в России. Не будем закрывать глаза на грядущие события, что мир стоит на рубеже огромных социальных реформ. И я склонен придавать первостепенное социальное значение тому обстоятельству, что проблема реконструкции всего производственного аппарата в смысле придания ему нового творческого импульса принадлежит новым пока в производстве людям—художникам.

Раздаются голоса, что термин «искусство» настолько определенен в своей замкнутой сфере, а с другой стороны то, что мы «преподносим» под термином «производственное искусство», так далеко от установившегося понятия «искусства», как станковой формы, что об'единение этих понятий в одном термине нецелесообразно. Исходя из этого, я ввел термин *производственное мастерство*. Но если оставаться при старом термине «производственное искусство», то, производя искусство из понятия искусности, мастерства, надо признать, что узурпировали термин не те, кто трактует о производственном искусстве, а те, кто это понятие

перенес на всякого рода ремесленные изделия, прикрывающиеся лишь типическими формами так называемого «чистого» искусства. Эстеты сузили понятие, и идея производственного мастерства лишь восстановляет его логические границы, с одной стороны их расширяя, вынося деятельность художника за узкую сферу типических форм, с другой—сужая, исключая все ремесленно-бездарное и спекулирующее лишь на этих типических формах.

XXVII. Выход из кризиса найден.

После долгих блужданий по тупикам разного рода направленчества искусство нашло выход из назревшего кризиса. Этот выход найден в смене типических форм искусства формами, обусловленными потребностями быта, формами целесообразными и практически - необходимыми искусства не репродуцирующего внешний мир, не приукрашающего его декоративной бутафорией, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт.

Итак, выход из кризиса найден не путем «гибели» искусства, а путем дальнейшей эволюции его форм, подсказанных как логическим процессом их развития, так и социальными условиями.

Только в эпохи глубокого упадка общественной жизни искусство замыкалось в музейные клетки. Теперь перед искусством открывается необозримый горизонт поприща в самой жизни. И как бы ни негодовали эклектики-искусствоведы, что бы ни говорили о профанации «святого» искусства, им не удержать его в своих клетках, и, разрывая музейные оковы, оно выходит победоносно в жизнь.

Москва, март 1922 г.

IV. Трудовая школа.

Иорданский, Массовая трудовая школа . . . . . ц. — р. 20 к.
Шаррельман, Трудовая школа (печатается).
Допп, Трудовые процессы в нач. образовании . . . . . „ — „ 50 „
Григоревский, В помощь учителю трудовой школы . . . . „ — „ 45 „
Шацкий, Этапы новой школы . . . . . „ 1 „ 10 „
Дьюи, Школа и общество. 2-е изд. . . . . „ — „ 25 „
„ Школы будущего (распродано) . . . . . „ — „ 60 „

V. Профессиональная литература.

Аплетин, Этапы и формы просвещенск. союзн. движения . „ — „ 30 „
Устав Союза работников просвещения. . . . . „ — „ 5 „
Цветков, Просвещение и просвещенцы . . . . . „ — „ 20 „
Отчет Ц. К. Год работы . . . . . „ — „ 60 „

V. Учебники.

Поляков, Солнышко, букварь . . . . . „ — „ 25 „
Элькина и Зельцер, Книга для чтения и бесед в школах для взрослых . . . . . „ — „ 40 „

VII. Искусство.

Невский, Современная живопись . . . . . „ — „ 20 „
Сабанеев, Дебюсси. . . . . „ — „ 25 „
„ Скрябин . . . . . „ — „ 25 „
„ Музыка речи (печатается).
Тарабукин, От мольберта к машине.
Мир искусств в образах поэзии. Собр. Е. Боричевский . . „ 1 „ 50 „

VII. Наука и публицистика.

Луначарский, Против идеализма (этюды полемические), (печатается).
Виппер, История западной Европы в средние века . . . . „ 1 „ 60 „
„ Возникновение христианства . . . . . „ — „ 75 „
Леман, Теория относительности . . . . . „ — „ 20 „
Смушков, Очерки эконом. политики (печатается).

IX. Справочники.

Кипарисов, Библиотека современного читателя . . . . . „ — „ 25 „

X. Журналы.

„Работник Просвещения“. . . . . . „ — „ 25 „

НА СКЛАДЕ:

Россолимо, Опыт исследования детской души . . . . . „ — „ 30 „
Богданов, Принципы трудовой школы . . . . . „ — „ 30 „
„На путях к новой школе“ журнал (№ 4) . . . . . „ — „ 80 „
(№ 5) . . . . . „ — „ 70 „
(№ 6) . . . . . „ 1 „ 50 „

ОПТОВЫМ ПОКУПАТЕЛЯМ ЗНАЧИТЕЛЬНАЯ СКИДКА.

выполняются в кратчайший срок.

разован специальный отдел комплектования би-
му Ц. К. Союза работников просвещения каталогу
ного читателя“. Каталог всем учреждениям вы-
сылается бесплатно.

денежные переводы направлять по адресу:
й пер., 4, издательству „Работник Просвещения“.

SPECIAL 88-B 29316
GETTY CENTER LIBRARY

Инв. 48
8 D.